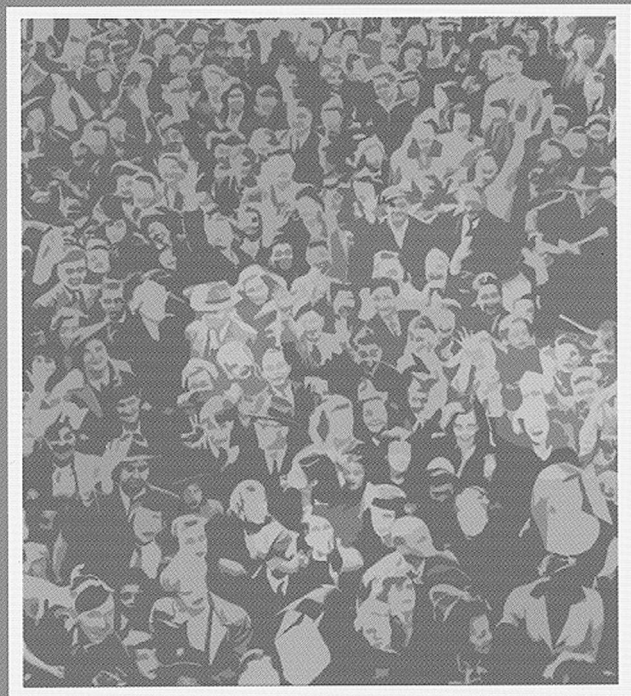


TÖMEGEK ÉS ÜNNEPEK

A nyilvánosság rítusai a közép-európai modernségben



Szerkesztette:

Csúri Károly, Orosz Magdolna,
Szendi Zoltán

MŰ-HELYEK

Sorozatszerkesztő: Orosz Magdolna

8.

Tömegek és ünnepek

A nyilvánosság rítusai a közép-európai modernségben

Szerkesztette:

Csúri Károly, Orosz Magdolna, Szendi Zoltán

Gondolat Kiadó
Budapest, 2009

FORDÍTOTTA

Fenyves Miklós, Iványi-Szabó Rita, Kurdi Benedek, Kurdi Imre

LEKTORÁLTA

Szentandrás Erzsébet

Az NKFP/6/2005. számú projekt keretében létrejött kötet megjelenését a Nemzeti Kutatási és Technológiai Hivatal (NKTH) és a Kutatás-fejlesztési Pályázati és Kutatáshasznosítási Iroda (KPI) támogatta, amely támogatás forrása a Kutatási és Technológiai Innovációs Alap.



Jedlik Ányos program

A projekt a Nemzeti Kutatási és Technológiai Hivatal támogatásával valósult meg.



Minden jog fenntartva. Bármilyen másolás, sokszorosítás, illetve adatfeldolgozó rendszerben való tárolás csak a kiadó engedélyével lehetséges.

© A szerkesztők, 2009

© A szerzők, 2009

© Gondolat, 2009

www.gondolatkialdo.hu

A kiadásért felel Bácskai István

Tördelés: Heckmann Tamás

ISSN 1788-2427

ISBN 978 963 693 174 2

Tartalom

Előszó.....	9
-------------	---

I. Közterek

Vörös Boldizsár: Különböző politikai hatalmak – ugyanabban a fővárosban. Szimbolikus térfoglalási akciók Budapesten 1918–1919-ben	15
---	----

Jiří Pokorný: A fordulat ünnepe – a Csehszlovák Köztársaság első napjai.....	32
--	----

Kerekes Amália / Teller Katalin: „...a tömegnek nemcsak fantáziája van, hanem emlékezete is”. Tömegpolitika a bécsi és budapesti szabadidős tereken a két világháború között.....	38
---	----

Peter Stachel: „...osztrák hazája és német népe ...”. Az 1928-as Schubert-centenárium Ausztriában a német nacionalizmus és az osztrák identitás között.....	60
---	----

Rásky Béla: Az osztrák szociáldemokrata mozgalom ünnep- és ünnepélykultúrája a két világháború között.....	76
--	----

K. Horváth Zsolt: Az emberi hang ősi orkesztere. Politikum, zene és kollektivitás a Szalmás-kórus működésében (1930–1940).....	92
--	----

Kovács Bálint / Tóth Ildikó: „Mert Ti vagytok a jövő”. Az ausztrófasiszta hivatásrendi állam önmegjelenítése Bécs ifjai előtt az 1934. május 1-jei ünnepségen.....	103
--	-----

Rácz Gabriella: A körmenet mint liturgikus tömegünnep kulturális szemiotikai és történeti megközelítésből	116
---	-----

II. Fikciók

- Elisabeth Großegger: Az 1908-as bécsi *Kaiserhuldigungsfestzug*
és Rober Musil „Párhuzam-akció”-ja. Valóságérzék vs. lehetőségérzék133
- Orosz Magdolna: „Világ–Osztrák Emberiség Művek”.
(Tömeg-)ünnepek Robert Musil és Joseph Roth műveiben149
- Patrick Pfannkuche: Az egyén és a „tömeg” Maria Leitner
Hotel Amerika című regényében (1930)169
- Kurdi Benedek: Sötét szemüvegen át. Bűn, nyilvánosság és társadalom
Kondor Vilmos *Budapest Noir* (2008) című regényében.....188

III. Tér-mozgás

- Horváth Márta: „Dómkupolák” és „palotahomlokzatok”.
Berlini és bécsi mozipaloták a tízes és húszas években.....199
- Peter Seibert: „Hogyan ünnepelték együtt a hunok és a nibelungok a nyári
napfordulót”. Tömegjelenetek Fritz Lang *Nibelungok* című filmjében207
- Szabó Judit: Dísz és mátrix. A tömeg filmes ábrázolásának értelmezése
Kracauernél és Benjaminnál218

IV. Közvetítések

- Szendi Zoltán: Színházi élet a *Fünfkirchner Zeitung* tárcarovatában
1900 körül.....233
- Matjaž Birk: Német és szlovén emlékezőskultúra a maribori periodikumok
tükrében az Osztrák–Magyar Monarchia széthullása után243
- Garics Erika / Hasznos Judit: Az OMIKE tevékenységének és hatókörének
elemzése az egyesület megalapításától feloszlataáig (1909–1944)253

Rózsa Mária: Az <i>Ungarn</i> kultúraközvetítő szerepe 1940–1944.....	266
---	-----

V. Technikák

Király Edit: A koldus fenség. A tájkorrekció alakzatai a nagy bécsi Duna-szabályozás példáján.....	277
---	-----

Karin Harrasser: Összeszerelve. Protetikus alakzatok a két világháború között.....	288
---	-----

Helmut Lethen: A radar-típus.....	311
-----------------------------------	-----

A kötet szerzői.....	321
----------------------	-----

DÍSZ ÉS MÁTRIX A TÖMEG FILMES ÁBRÁZOLÁSÁNAK ÉRTELMEZÉSE KRACAUERNÉL ÉS BENJAMINNÁL

A nagyvárosi embertömegek felbukkanása után röviddel az a vizuális médium is megjelenik, amely lehetővé teszi az alakatlan tömegek tapasztalatának megragadását; ezt a történeti-kulturális eseményt rendszerint a médiatechnika terén történt előrelépéssel magyarázzák. Ez az érv azonban a korai film egyes elméletalkotói számára, akik összetett kultúraelméleti magyarázatok felvázolására töreksenek, mégis elégtelennek bizonyul. A két világháború közötti filmművészetről szóló elgondolásokat vizsgálva nem lehet elsiklani afelett, hogy a film felbukkanása összekapcsolódik több, a nagyvárosi lét és a modern közlekedés által előidézett kulturális hatással, amely az érzékelés újszerű módzatainak elterjedésével is kifejezésre jut. Az alábbiakban két olyan tanulmány értelmezésére teszek kísérletet, amelyek a tömeget a kapitalizmus jelenségeként, ugyanakkor az újszerű érzékelés- és látásmódoknak köszönhetően jelentős társadalmi változások elindítójaként mutatják be. A tömeg fogalma az említett két szövegben a megszokottól eltérő módon, tehát nem egyszerűen nagyvárosi anonim közegként vagy jelenséggként értelmeződik. Walter Benjamin *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* (1935–36) című írása újszerű látásmódok médiumaként és a filmes optika konstitutív alkotóelemeként szerepelteti a tömeget. Siegfried Kracauer pedig *A tömeg ornamentalsében* (1927) olyan esztétikai jelenségnek tekinti a tömeget, amely térbeli mozgóképként magas-szintű lenyomatot ad a valóságról.

Kracauer később, filmelméletében (1960) a nagyvárosi tömegek és a filmes reprodukció csaknem egyidejű megjelenését hangsúlyozza, amely utóbbi már a kezdetekben is látványos módon a tömegeket választotta tárgyának. Bár Kracauer erre vonatkozóan nem bocsátkozik közelebbi magyarázatokba, a film és a tömeg mély összjátékát sejtve a legeslegelső Lumiére-filmek kapcsán megjegyzi: „Azí látjuk ezekben a filmekben, hogy az emberek tömegei miképp mozognak különböző irányban. [...] Az élet legkevésbé kordában tartható, legöntudatlanabb pillanatai jelentek meg a vásznon, tovatűnő dolgok összevisszasága, alakzatok, amelyek folytonosan oldódtak, keveredtek, változtak”. Kracauer saját bevallása szerint a filmes tömegábrázolásokban többet lát pusztá véletlen-

szerű történeteknél, a tömegek gyakori megjelenítését az emberek vizuális ingerek iránti éhségével és a film optikai kapacitásával magyarázza. A film tömegek iránti érdeklődése Kracauer számára két egymástól független jelenség szerencsés egybeesésével magyarázható: egyrészt a tömegek tűnékeny, izgató vizuális tapasztalatok iránti szükségletével, másrészt a film technikai potencialitásával, hogy a tömegekről montázstechnika, panorámaképek és közeli beállítások kombinációjának révén totális képet tud adni.

Bár Kracauer eltekint a film és a tömeg eredendő összekapcsolódására vonatkozó magyarázatoktól, mégis figyelmet szentel egy újszerű esztétikai jelenségnek, amely a tömegek láttatásának sajátos módjával tűnik fel. Kracauer a kapitalista korszak pregnáns kifejeződését feltételezi azokban a megrendezett bemutatókban, amelyek során a tömegek a stadionokban geometriai formációkba rendeződnek, és a látni vágyó közönségnek – nemcsak a helyszínen, hanem filmhíradók formájában is – bemutatásra kerülnek. Kracauer ezeket a sajátos bemutatókat „tömegornamensnek” nevezi. Ezzel a metaforával azt hangsúlyozza, hogy a kiállított tömeg megnyerő, ugyanakkor jelentés nélküli esztétikai jelenség. Az „ornamens” terminus elsősorban a szemantikai intenciók hiányára utal, tehát arra, hogy a tökéletes formációk nem akarnak jelentést hordozni, de éppen ezáltal válnak képessé arra, hogy a kapitalizmus absztrakt és funkcionális gondolkodási formáit stilizálják. Az analógia nyilvánvalóan abból fakad, hogy az ornamenshez nem kell feltétlenül jelentést rendelni, vagyis az ornamens éppen potenciális szemantikai üressége folytán demonstrálhatja a kapitalista termelési feltételeket. Ugyanis az ornamens szemiotikai szempontból mindenekelőtt önmagára vonatkozik. Tiszta öncélnak bizonyul, akárcsak a kapitalista gondolkodás.²

Az ornamens magában véve öncél. A korábbi balett is eredményezett ornamenseket, amelyek kaleidoszkópszerűen mozogtak. De azok rituális értelmük megmerevedése után is mindenkor az erotikus élet plasztikus ábrázolásai maradtak, amely felszínre hozta őket és meghatározta vonásaikat. A lányok tömegének mozgása ezzel szemben az ürességben áll, olyan vonalrendszer, amely már semmi erotikusat nem jelent, ha-

¹ Siegfried Kracauer: *A film elmélete. A fizikai valóság feltárása*. Ford. Fenyő Imre. Budapest: Filmtudományi Intézet, 1964, 71. o.

² Siegfried Kracauer: „Das Ornament der Masse”, in: uő: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977, 50–63. o., itt 52. o.

nem jobb híján az erotikus helyét jelöli. Ugyanígy a stadionokban látható eleven csillagképeknek sincs már a katonai forradalom értelmében vett jelentésük. [...] A csillagképek semmit sem jelentenek magukon kívül, és a tömeg, amely felett elrendeződnek, nem erkölcsi egység, mint amilyen a század.³

Kracauer, hogy ezt a jelenséget sajátos szemantikájában felmutassa, esszéjében az *ornamens* metaforikájához folyamodik. Egyúttal hangsúlyozza, hogy az ezzel leírt formáció nem metaforikus.⁴ A vizuális alakok nem akarnak mást jelenteni, mint amik. Ugyanakkor olyannyira óriási díszek, hogy abban az értelemben mégis specifikusak, hogy egy tágas térséget és dinamikus, mozgékony optikát kívánnak. Ezzel kapcsolatban Kracauer aláhúzza azt a belátást, hogy az ornamentika „nem az adott belsejéből nő ki, hanem felette jelenik meg”,⁵ tehát csak egy felülről jövő pillantással válik láthatóvá.⁶ Ennek megfelelően a tömegdíszhez új látásmód tapad, amely ezt az emberekről mint a tömeg részeiről alkotott képet váratlanul absztrakt jelrelációkba fordítja át. E vonatkozásban Kracauer fejtegetései arra a belátásra engednek következtetni, hogy a filmfelvételek – a nyelvi leírásokkal szemben – nemcsak egy totális fentről jövő pillantást engednek meg, hanem ebben a képben a korszak láthatatlan, absztrakt viszonyait is felismerhetővé teszik – anélkül, hogy ezt a váltást logikailag, metaforikusan vagy másként meg kellene indokolniuk.

A film ebben az értelemben a nyelvi metaforikánál jóval alkalmasabbnak bizonyul arra, hogy az emberi testeket a képek gyors váltakozása révén organikus jellegükben és absztrakt relációk tagjaiként is megjelenítse. A mozilátogatók ennek megfelelően nemcsak sok testet, hanem egyúttal egy arctalan ornamentikát is látnak, amelyben egyúttal a kapitalista ökonomia üres formalizmusra törő logikáját pillantják meg. Ezen túlmenően ennek az optikának a különössége abban áll, hogy ezt a kétértelműséget egyszerre több oldalról és csak több, foly-

³ Kracauer 1977, 52. o.

⁴ Almut Todorow: „Unbegreiflichkeit und Essayismus”, in: uő, Ulrike Landfester, Christian Sinn (szerk.): *Unbegreiflichkeit: Ein Paradigma der Moderne*. Tübingen: Narr, 2005, 107–123. o., itt 114. o.

⁵ Kracauer 1977, 52. o.

⁶ Katja Schettler: *Berlin, Wien... Wovon man spricht: das Thema Masse in deutschsprachigen Texten der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre. Versuch einer historisch-diskursanalytischen Lesart von Texten*. Tönning, Lübeck, Marburg: Der Andere Verlag, 2006, 353. o.

tonosan változó pozícióból teszi hozzáférhetővé. A tömegdíz tehát komplex látásmódot követel ahhoz, hogy a fennálló valóság díszeként annak absztrakt szerveződéséről lenyomatot adjon. Kracauer ezt az állandó perspektíva- és pozícióváltást esszéjében dialektikus gondolati alakzatokkal érzékelteti, amelyek a tömegdíz látványát több aspektusból értelmezik. Ennek kapcsán azt írja, hogy a tömeg az egyik oldalról organikus szerveződés, ám a tömegrészek között nincsen kapcsolat, sem különbség. E tömegben sem közösségi összetartozás, sem individualitás nincs. Az organikus már kivált belőle, „csak” a dísz látható, amely a tömeget – csillagképekhez hasonlóan – távoli pozícióból láttatja.⁷ A tömeg a másik oldalról absztrakt ornamentika, amely egy racionalizált struktúrát tükröz, de – és ez a gondolat meglepőnek tűnhet – egy, már meghaladott mitikus-mágikus egységet idéz, amely a pusztá természet durva felelevenedéséről tanúskodik.

A fenti gondolatok nyomán Kracauer gondolatmenetét követve arra a belátásra jutunk, hogy a „tömegdíz” fogalmához kapcsolódó antinómiák és állandó pozícióváltások filmes látásmódot idéznek, amely a néző számára nemcsak az érzékelhető világ látható, megszokott formáit, hanem esetlegesen a valóság rejtett kontúrait is engedi megmutatkozni. Talán nem túl merész az a kijelentés, hogy Kracauer ezáltal elsősorban médiaspecifikus (illetve filmspecifikus) jelenségnek nyilvánítja a tömegdízt, amennyiben az a „korszaktendenciák kifejezéseként” csak az erősen fókuszáló (kamera)lencse előtt válik láthatóvá, és a megfigyelt ennek az optikának a révén szociálfilozófiai reflexióra indítja. E gondolat kifejtésénél Kracauer a marxista terminológiához folyamodik: e szerint a tömegdíz felszíni jelenségeként az alap szerkezetét – a kapitalista termelési viszonyokat – tükrözi vissza. A felépítmény jelenségeként a tömegdíz nem biztosít tényleges befolyást a valóság alkotóelemeire, azonban kendőzetlen látásmódot ígér, illetve „közvetlen hozzáférést a fennálló alaptartalomhoz”.⁸ Ezzel a történelmi folyamatban a valóság egy magasabb fokát jeleníti meg, amelynek komplexitása csak heterogén perspektívák és pozíciók egymásba kapcsolásával válhat felismerhetővé. A tömegdíz tehát mozgalmas térbeli kép, a benne szereplő tömeg pedig tükröző felület, amelyen a történelmi folyamat ellentmondásos dialektikája válik láthatóvá.

⁷ Kracauer 1977, 52. o.

⁸ Uo., 50. o.

Kracauer tehát már a húszas években, még a nagy politikai tömegdemonstrációk megjelenése előtt felismeri a tömeg zárt formációinak képi megjelenítésében rejlő valóságformáló kapacitást. A mélység nélküli óriási alakzatokban potenciálisan a fenséges esztétikája nyilvánul meg, hiszen a tömegdíz mozgalmassága a szokványos képi és nyelvi megragadás strukturális korlátain túllépve a valóság topológiáját engedi felsejleni – jelen esetben azt a feszült viszonyt, hogy a történelmi folyamat valós tartalmai nem tudnak betörni a korszak gondolkodásmódjába. Azonban Kracauer írásának végén a jövő perspektívájából újból átértelmezi a tömegdíz fogalmát: ebből a pozícióból tekintve a tömegdíz letűnik: már sem formációként, sem képként nem jelenhet meg. Valósággá és egyúttal láthatatlanná válik, amint a gondolkodás kimozdítja a maga által felállított határokat és átformálja a kapitalista társadalom kondícióit. E végső értelmezésben a tömegdíz allegorikus módon erre az utópikus történelmi helyzetre utal, amelyben a valós elgondolhatóvá válik, és a valóság mitológiai képzelettől való megszabadítása lezárul.

Walter Benjamin a műalkotásról szóló írásában csak az utolsó fejezetben tér ki explicit módon a filmes tömegábrázolás és a tényleges kollektív önmegfigyelés problémájára, tanulmányának elméleti megközelítése ugyanakkor többek között kétségkívül a tömegjelenségek és a felbukkanó reprodukciós technikák közötti rejtett értelem-összefüggések feltárására irányul. Benjamin a műalkotásról szóló dolgozatában azt próbálja igazolni, hogy azok az aktuális társadalmi változások, amelyek elsősorban tömegmozgalmakban jutnak kifejezésre, „szoros összefüggésben” állnak a technikai reprodukálhatóság megjelenésével és az esztétikai hagyomány ezt követő megrendülésével. Benjamin ezzel kapcsolatban egy merész és magyarázatra szoruló kijelentést is előrebocsát, miszerint a feltörekvő tömegmozgalmak „leg hatalmasabb ügynöke” nem más, mint maga a film.⁹

Benjamin vizsgálódásának alapját és kiindulópontját az aura eltűnéséről szóló közismert tézis alkotja, amely Benjamin szerint egy, az érzékelésmódokban történt újrendeződést jelez. Az aura hanyatlása törvényszerűen társadalmi-törté-

⁹ Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. (első változat), in: uő.: *Gesammelte Schriften*. I.2. köt. Szerk. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974, 435–470. o., itt 439. o. A szövegből származó idézeteket saját fordításomban közlöm. (A szöveg második változata magyarul is hozzáférhető, ld. Walter Benjamin: „A műalkotás a technikai sokszorozhatóság korszakában”, (ford. Barlay László), in: uő.: *Kommentár és prófécia*. Budapest: Gondolat, 1969, 301–334. o.)

nelmi előfeltételekre vezethető vissza, adott esetben a tömegek növekvő igényére, hogy érzékelési és cselekvési területet kiterjesszék: „a dolgokat közelebb hozzák magukhoz”, illetve „minden adott dolog egyszerűségét meghaladják reprodukciójának felvételével”.¹⁰ Ugyanakkor a művészethez és a kultúrához való kiterjesztett (a hagyomány és a valóság aurája nélküli) hozzáférés követelése, illetve a határtalan technikai reprodukció megjelenése között Benjamin sem időbeli egymásra következést, sem szigorúan okozati vonatkozást nem előfeltételez. Sokkal inkább azok közös, behozhatatlan archeológiai feltételeire utal, amelyek a későkapitalizmus kultúrájának alapját alkotják. Ennek kifejtésében Benjamin is a marxista alap-felépítmény modelljére nyúlik vissza, és a felépítményben történt erőteljes változást ő is a technikai médiáknak az intézményes rendszerekbe és az érzékelésmódokba való betörésével magyarázza. Olyan kényszerű változások ezek, amelyek a termelési viszonyokban, vagyis az alapban történt ökonómiai áttörést – időbeli késéssel követik.¹¹ Az alapban bekövetkezett szakadás, amelyet a kapitalista termelési viszonyok áttörése és az ezzel együtt járó differenciált életfeltételek jellemeznek, Benjamin szerint a produkciós technikák lassabb átrendeződését idézi elő. Bár a nagyvárosi tömegek és az automatizált munkafolyamatok iparban való felbukkanása – illetve ennek következményeként a természetes érzékelésmódok átalakulása – kétségtelenül megelőzi a műalkotások technikai reprodukcióját, Benjamin ezek viszonyában mégis történelemalakító dialektikát feltételez. Ez a tömegek számára egyrészt az új médiumok révén tömeges hozzáférést biztosít a kulturális termékekhez, másrészt lehetővé teszi számukra a társadalmi rendszerek felett gyakorolt ellenőrzést. A reprodukciós médiumok tehát még a kultúra strukturális előfeltételeibe is képesek behatolni, és a termelési viszonyok részévé válnak. Ez a gondolat természetesen előfeltételezi azt a merész feltevést, hogy az új reprodukciós technológia – a korábbi technikákkal szemben – nemcsak a felépítmény rendszereit alkotja, hanem részben a kultúra alapvető kondícióiba is behatol. Következésképpen nemcsak az intézményes rendszerekben működik, hanem egyúttal az azok alapjául szolgáló termelési viszonyokban is.

Mint már említettük, a műalkotásról szóló írás alapvető problémafelvetése a technicizálódó művészeti rendszer érzékelt valósághoz való viszonyára vonatkozik, adott esetben a film és a tömeg dialektikájára. Benjamin ezzel kapcsolat-

¹⁰ Benjamin 1974, 435. o.

¹¹ Rainer Leschke: *Einführung in die Medientheorie*. München: Fink, 2003, 166. o.

ban a film technikai feltételeken alapuló kapacitását hangsúlyozza, hogy a tömegeket politikai öntudathoz segíti, tehát politikai eszközöket állít a tömegek szolgálatába. Benjamin Kracauerrel összhangban nyilvánvalóan a médiák egyenjogúsító használatát pártfogolja, amelynek során az esztétikai jelenségek a kapitalista gazdaság működésének tudatosítását segítik elő.¹² Benjaminsnál e folyamat első lépését az esztétikai jelenségek kontemplatív befogadástól való elszakadása jelzi, amely legnyilvánvalóbban a moziban, az itt gyakorolt kollektív érzékeléssel megy végbe. A kontemplatív befogadás megrendítése azonban nemcsak a mozi, hanem lehetőségként már a film sajátja is. A film ugyanis a végtelen reprodukálhatóságon túl az önreflexió gyenge fokával is jellemezhető.¹³ A film a felvett képet megfosztja stabil vonatkozási pontjától,¹⁴ vagyis képeket mutat, amelyeket egy csapásra szét is forgácsol. Ennek a stroboszkopikus technikának, melynek révén a képek kaleidoszkópszerűen szétszóródnak, Benjaminsnál közvetetten esztétikai-politikai hivatása is van: megismertetni az emberi érzékelőrendszert a vizuális ingerek áradatával, és segíteni az embert a nagy léptékben haladó technikai előrelépés, a tömegeket pedig saját potenciális hatalmuk felismerésében.¹⁵

E megközelítést tekintve könnyen belátható, hogy Benjamin a film tömegekhez való viszonyát alapvetően másként fogja fel, mint Kracauer. Bár a filmben Benjamin is a proletár tömeg egyenjogúsításának eszközét fedezi fel – és ilyen módon a film kapacitását nemcsak esztétikai, hanem ezzel összefüggésben politikai aspektusból is értelmezi –, viszonylag kevés érdeklődést mutat a tényleges filmes tömegábrázolások iránt. Mindenesetre ez nem jelenti azt, hogy elsziklana a filmes tömegábrázolások propagandisztikus lehetőségei felett, amit a fasiszták olyan messzemenően kiaknáznak. Ő sokkal inkább e technika kétélű voltát hangoztatja: egyrészt azt a veszélyt, hogy a tömegek ki vannak téve a filmes technika újszerűségének, másrészt azonban azt az esélyt is, hogy a tömegek ezt a technikát kisajátíthatják saját mozgósításuk érdekében. Ez többek között azt a belátást igazolja, hogy Benjamin a „tömeget” elsősorban nem a film

¹² Rainer Rochlitz: „Drei Ästhetik-Paradigmen bei Benjamin”, in: Klaus Garber, Ludger Rehm (szerk.): *Global Benjamin*. München: Fink, 1999, 161–187. o., hier 178. o.

¹³ Dieter Mersch: *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 2006, 67. o.

¹⁴ Benjamin 1974, 457. o.

¹⁵ Uo., 460. o.: „A film társadalmi funkciói közül a legfontosabb az, hogy helyreállítsa az ember és az apparátus közötti egyensúlyt.”

külsődleges objektumának és tárgyának tekinti, hanem a film rejtett szociális komponensére utal vele.

A film Benjamin számára egy igazán radikális műforma, mivel olyan elképzelhetetlenül mélyen hatol be a valóságba, mint korábban egyik más műforma sem. A *valóságos* markáns átstrukturálása az ember önmagához való viszonyának átalakításával veszi kezdetét, amelyet Benjamin a filmszínész példájával világít meg: „[a] színész megütközése a készülék előtt [...], természeténél fogva ugyanolyan jellegű, mint a romantikus ember megütközése saját tükörképe előtt”.¹⁶ A filmes technika jellegzetessége azonban nem a tükörképszerű megkettőzés és az önelidegenedés ironikus tapasztalata – amelyet már a romantikus esztétika is előrebocsát –, hanem a megfigyelt lét paradox tudata egy tükör által, amely mögött a tömeg rejtőzik.

Ámde ez a tükörkép leválasztható róla [a filmszínészről], hordozhatóvá vált. És hova viszik? A tömeg elé. Ennek tudata természetesen egy pillanatra sem hagyja el a filmszínészt. Ő tudja, hogy amíg a készülék előtt áll, végső soron a tömeggel van dolga. A tömeg az, amely őt kontrollálni fogja. És mialatt ő lerója művészi teljesítményét, éppen az nem látható, még nincs jelen, ami ezt kontrollálni fogja. A kontroll autoritását azonban ez a *láthatatlanság* még inkább felerősíti.¹⁷

A tömeg itt úgy jelenik meg, mint a film konstitutív komponensét alkotó *láthatatlan* autoritás, amely részévé válik minden filmfelvételnek. A láthatatlan tömeg jelöli a filmbe beépített ellenőrzést, a filmes alkotások cenzúráját, amely együtt jár a kultúrához való – a reprodukálhatóság által előidézett – kiterjesztett és megkönnyített hozzáféréssel.

Benjaminnek van egy másik szövege is, a kószálóról szóló írások egyike, amely ugyancsak szokatlan módon értelmezi a nagyvárosi tömegek tapasztalatát. Ebben a szövegben (1938–1940) Benjamin Baudelaire-versek kapcsán ugyancsak egy kapitalista jelenségről, a nagyvárosban való kószálásról ír, amelynek során Párizs ritmusa, a pulzálás, a forgalom, a permanens tolongás átforgalmazza a szokványos érzékelés modalitásait. Ez a szöveg azért kapcsolható össze a tömeg iménti leírásával, mert itt még erőteljesebben jelentkezik az a belátás, hogy a tömeg rejtett alakzata egy olyan módszernek vagy technikának, amely-

¹⁶ Uo., 451. o.

¹⁷ Benjamin 1974, 451. o. (kiemelések Sz. J.)

nek révén a kapitalista nagyváros varázslatos „színhátéka” érzékelhetővé válik. Baudelaire néhány költeményében, véli Benjamin, a nagyváros kontúrjai csak a tömeg által tűnnek elő, és a tömeg, a tolongó emberhalmaz itt nem félelmetes, felemészítő tumultus, hanem a kószáló (érzékelést szétszóró) „kábitószere”. A kószálót elvarázsolja a tömeg, és ez lehetővé teszi a szóródás, megsokszorozódás, az ingerhatások és az „ezer ütés” élvezetét. A tömeg varázslatosan és kábitóan hat rá: a kószálót az utcai tolongásban elkerüli az irtózatosságot és az egyes ember eltömegesedése.¹⁸ Benjamin ezekben a fejtegetésekben a nagyvárost a kószáló szempontjából megfoghatatlan nagyságként értelmezi, amely egyrészt takarásban van a tömeg által, másrészt a nagyváros éppen a tömeg által válik érzékelhetővé: néhány költeményben Párizs egyáltalán nem is mint szűzsé, hanem mint „rejtett alakzat”¹⁹ merül fel. De a varázslatos tömeg sem valódi szűzséként jelenik meg; csak az érzékelés nyelvi képeinek nyüzsgése – az idő felaprózása, az állandó váltások, az elmozdító lökések és a feltartóztathatatlan, tűnékeny mozgások sorozata – utal rá, amely által érezhetővé válik.

A tömeg színhátékát annak a magatartásával engedi hatni magára, aki ilyen élvezetnek adja át magát. E színhátéknak az a legnagyobb varázsa Baudelaire számára, hogy hatására kábulatba esik, s ilyen állapotban nem taszítja el magától a társadalmi valóságot. Tudatosan a valósághoz tartja magát, s így – bár mintegy kábulatban – „még” tudatában van a valóságos körülményeknek. A nagyváros ezért nála sohasem azon keresztül jut kifejezésre, hogy közvetlenül ábrázolja a lakóit.²⁰

¹⁸ Walter Benjamin: „A kószáló” (ford. Bence György), in: uő: *Angelus novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Budapest: Helikon, 1980, 850–888. o., itt 887. o.

¹⁹ Winfried Menninghaus: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995, 143. o. Menninghaus a Benjamin által kifejtett különbséget a nagyváros szűzséként, illetve „rejtett alakzatként” való értelmezése között összekapcsolja Benjamin allegóriaértelmezésével – amelyet Benjamin Baudelaire modernitéről alkotott elméletével összefüggésben fejt ki. Az allegorikus pillantásban „áttűnés” történik, amelynek folytán a modernben pillanatnyi, tűnékeny és meghatározatlan módon felsejlik az antik. Az analógia az áttűnés módjára vonatkozik; vö.: Charles Baudelaire: „A modern élet festője”, in: uő: *Válogatott művészeti írásai*. Budapest: Képzőművészeti Alap, 1954, 129–163. o.

²⁰ Benjamin 1980, 888. o.

A Benjamin által felvezetett gondolati képek a költemények paradox szerveződését rajzolják ki, amely a valós eltorzításának és elferdítésének technikáin nyugszik, és leginkább a nagyváros elleplezéseként fejeződik ki. Ennek során a Benjamin által idézett metaforák: a „tömeg” mint *fátyol* és *kábítószert*, olyan erőteljes képeknek bizonyulnak, amelyek a „tömeget” eltávolítják az érzékelhető embertömeg elképzelésétől, és a felvázolt varázslatos érzékelésmód rejtett, láthatatlan kondícióira vonatkoztatják. A „tömeg” ebben a megközelítésben az érzékelés speciális módjára vonatkozik, amely egy olyan médiumba burkolja a nagyvárost, amely a benyomásokat folyamatosan megfosztja súlyuktól és állandóságtól. A kószáló a nagyváros lakosoktól nyüzsgő képére fátylat borít:

A kószáló fátylat borít e képre. *S e fátyol nem más, mint a tömeg*; az hullámszik a „vén metropoliszok zegzugrengetegében”. A tömeg teszi, hogy a borzalom is varázslatosan hat rá. Csak ha szétfoszlik s feltárul a kószáló előtt „valamelyik népes tér, melyből az utcai harc pusztaságot csinált”, akkor látja meg ő is a város igazi arcát.²¹

Ezekben a Baudelaire-értelmezésekben Benjamin a tömeg fogalmát a kószálónak a valóság áthatolhatatlanságát széttöbbszörítő varázslatos érzékelésére vonatkoztatja, amely a torzítás és a montázs alakzataival jellemezhető.

Ez a modalitás a műalkotásra vonatkozóan Benjamin korábbi, már idézett ismert írásában is felbukkan. Ez a beállítottság – amelyet a Baudelaire-értelmezésben a kószálónak tulajdonít – itt a mozilátogatóra vetül, akit elvarázsolnak a filmszalagok letaglózó, tűnékeny képei. Hiszen a moziban „a szórakozó tömeg elmeríti magában a műalkotást; körülveszi hullámverésével, felöleli áradatával”²². Benjamin a műalkotásról szóló írásában egyúttal azt a vonást is hangsúlyozza, ami hasonló módon a kószálónál is felbukkan: hogy az tudatát akkor is ébren tartja, amikor hagyja magát elvarázsolni a tömeg által. A kószáló esetében – és ezt a körülményt Benjamin a róla szóló szövegében kiemeli – érzékelhetővé válik egy küszöb, amely elválasztja az őt elvarázsoló tömegtől. Ez a küszöb a filmben is konstitutív, de még inkább jelentkezik a moziban, hiszen a mozi ténylegesen elválasztja az érzékelés és az ottlét tereit.²³ Ebben a tekintetben a

²¹ Benjamin 1980, 888. o. (kiemelések Sz. J.)

²² Benjamin 1974, 465. o.

²³ Ld. Daniel Morat: „Die innere Medialität des Beobachtens. Benjamin, Kracauer und Jünger in der Zwischenkriegszeit”, in: uő, Habbo Knoch (szerk.): *Kommunikation*

mozilátogató tartása a kószálóét még felül is múlja. Hiszen a kollektív érzékelés felől tekintve a mozilátogatónál még egyfajta befogadás-kontroll is érvényre kerül, amely akadályozza őt a kritikátlan belefeledkezésben, és ez egyúttal saját reakciójának módosítására készteti. Benjamin ezt a jelenséget „tömörödésnek” nevezi, amely nem a befogadás uniformizálását, hanem inkább kontextualizálását, az egyének reakcióinak sűrítését helyezi kilátásba.

[...] az egyesek reakciói, amelyekből a közönség masszív reakciója összeáll, sehol másutt nincsenek kezdettől fogva olyannyira a közvetlenül bekövetkező tömörülésük által meghatározva, mint a moziban, és azáltal, hogy megnyilvánulnak, kontrollálják egymást.²⁴

Benjamin egyik szöveghelyen sem bocsátkozik olyan kijelentésbe, hogy a nézők homogén tömeget alkotnának: a közönség nem képez egységes tömeget, hanem olyan egyénekből tevődik össze, akik saját szórakozásukat keresik a sötétben. A tömeg montázssal, szóródással keletkezik, a tömörödés pedig ebben az értelemben inkább egy olyan médiumra utal, amelyben az egyének érzékelései egymással találkoznak, egymásban feloldódnak, egymáson észrevétlenül megtörnek.

Benjamin fejtegetését tekintve arra a megállapításra juthatunk, hogy a film és a kószálás analóg érzékelésmódokat jelölnek. A Baudelaire-értelmezés arra irányítja rá a figyelmet, hogy a tömeg egy fátyolszerű és áttetsző köztes teret jelöl, amelyben a megszokott érzékelésmódok és stabil megfigyelési pozíciók kisiklanak, a látás irányultsága megtörik és gyorsan módosul. Ez a mediális köztes tér a kószáló céltalan, folytonos mozgásából adódik, akit az emberek tömege taszít, lökdös, illetve eltérít.

Ezzel szemben a műalkotásról szóló tanulmány a „tömeget” a filmes apparátus láthatatlan és rejtett alkotóelemére vonatkoztatja, amely ugyancsak szétrobantja az érzékelő vizuális és térbeli elképzeléseit. Egy, az apparátusban vagy a mögött megbúvó tömeg gondolata arra utal, hogy a film az egyes ember számára potenciális játéktér nyit meg, ahol elengedetten találkozhat az érzékelés új modalitásaival. Benjamin megfontolásaira tekintve a film egyfajta virtuális te-

als Beobachtung. Medienwandel und Gesellschaftsbilder 1880–1960. München: Fink, 2003, 168–178. o., itt 165–167. o.

²⁴ Benjamin 1974, 459. o.

ret nyit meg az egyén előtt, ahol nem külső szemlélőként, hanem egy kitágított érzékelési valóság részeseként próbálhatja ki magát. Így a „tömeg” fogalma Benjaminsnál az érzékelés film által létesített médiumára vonatkozik, amely a valóságot láthatatlan módon, egy mátrixhoz hasonlóan észrevétlenül módosítja. Ebben a tekintetben a tömeg a valóság montázsaként működik, amely a valóságra terített szerveződésneként széttagolja és adott minták alapján újrakondicionálja a valóságot.

A tömeg mátrix, amelyből a jelenben minden szokványos, a műalkotásokkal szemben tanúsított beállítottság újjászületve lép elő. A mennyiség minőséggé változik: a résztvevők jóval nagyobb tömegei a részesülés megváltozott formáját idézik elő.²⁵

Ugyanakkor a tömeg nemcsak a film által működtetett montázs szerveződésére vonatkozik, hanem egyúttal a filmbe beépített rejtett autoritásként is felbukkan, amely a moziban szó szerint kiválik a felvevőgépből, és a film közönségként tényleges befolyást gyakorol a filmre. Ez az úgynevezett tömörödés: a film a moziban olyan közegbe kerül, amely feldolgozza és átformálja a filmes tapasztalatokat. A tömörödés azonban nemcsak a ténylegesen látott filmes alkotást, hanem a későbbi műveket is befolyásolja, vagyis a filmet formáló és cenzúrázó komponensként esik latba. A tömeg ebben az értelemben nem annyira a film közönsége, hanem a film valódi médiuma, amely eleven közegében formálja a filmet.

A tömörödés, illetve a tömeg láthatatlanságának Benjamin által felvetett gondolata a tömeg virtualizálódását²⁶ és fokozatos eltűnését helyezi kilátásba: a film ahelyett, hogy a tömeget a filmvászon reflexív módon visszatükrözné és képileg homogenizálná – a megfigyelőket láthatatlan virtuális tömeggé alakítja, vagyis a film médiumává és autoritásává avatja.

²⁵ Benjamin 1974, 464–465. o.

²⁶ Götz Großklaus: *Medien-Bilder. Inszenierung der Sichtbarkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2004, 23. o. Großklaus a tömeg virtualizálódását a multimédiális korszakhoz kapcsolja. A nézők lokális tömegével szemben – akik adott helyen és időben egy-egy sport vagy show-esemény megtekintésére verődnek össze – a tértől függetlenül is összegyűlik egy tömeg a készülékek előtt. Ez a tömeg időben szerveződik, a tér dimenziójában pedig szóródást és virtualizálódást mutat.

Összefoglalásképpen elmondható, hogy Kracauer a tömeg megjelenítésének módját és láthatóvá tételének lehetőségét szociálfilozófiai aspektusból értelmezi; ebben a megközelítésben a tömegdíz képe és történeti jelentősége akkor tűnik el, ha a gondolkodásnak már nem kell a valóság felszíni képeire hagyatkoznia, mert annak kondíciói önmagukban válnak elgondolhatóvá és alakíthatóvá. Ez a gondolat, amely Kracauernél csak utópikus távlatban értelmezhető, Benjaminnál nyilvánvalóan egészen más megközelítésben merül fel, hiszen Benjamin alapján véve nem a tömeg láthatóvá tételéről, hanem – a film kapcsán – már eleve a tömeg láthatatlanná válásáról, a tömeg film által végbemelő mediális transzformációjáról gondolkodik. Ebben a folyamatban a *mátrix* még azelőtt történelemalakító tényezővé válik, mielőtt ennek lehetőségét elgondolhatnánk, a *tömegdíz* esztétikája ezzel szemben mindaddig hatásos marad, amíg a kapitalista tömeg még képes a mitikus egység látszatát önmagára vetíteni.